

## Dækning

Forsøg til en oversigt

Olsen, Michel

*Published in:*

Åndelige Rum. Geistige Räume

*Publication date:*

2002

*Document Version*

Tidlig version også kaldet pre-print

*Citation for published version (APA):*

Olsen, M. (2002). Dækning: Forsøg til en oversigt. I K. Bang, & U. Geist (red.), *Åndelige Rum. Geistige Räume: Festskrift til Wolf Wucherpennig* Roskilde Universitet.

## General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

## Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact [rucforsk@kb.dk](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## Dækning – Forsøg til en oversigt

### *Indledning*

Undertiden kan det være godt at gøre status. Jeg er med i en interskandinavisk arbejdsgruppe, De skandinaviske polyfonister, der inspireret af forskere som Michail Bachtin og Oswald Ducrot forsøger at samarbejde litterær og lingvistisk polyfoni.<sup>1</sup> Vi har under dette arbejde mødt en række eksempler på at forfatter- og personstemme flyder mere eller mindre sammen. Dem vil jeg i denne artikel prøve at overskue. Materialet begrænser sig stort set til fiktionstekster og, inden for disse, til tanke- og sansegengivelse i dækket direkte tale.

Man plejer at opregne fire måder hvorpå en forfatter kan indføre andre stemmer. Jeg anfører også de franske betegnelser; altså:

- (1) direkte tale eller tanke (*discours direct rapporté*): han tænkte: "Hun kommer i morgen".
- (2) indirekte tale (*discours indirect rapporté*): Han tænkte at hun kom næste dag.
- (3) dækket direkte tale eller 'dækning' ('*style indirect libre*' eller '*discours indirect libre*'), som franskmændene nu mest siger): Hun kom nok i morgen.
- (4) Direkte tale uden anførsel, (*discours direct libre*): Hun kommer i morgen. Den teoretiske beskrivelse af denne form er ret ny, jf. Rosier. Den er udviklet især af Joyce (i *Ulysses*) fra Dujardins roman *Les Lauriers sont coupés*.

I direkte tale (1), indirekte tale (2) og direkte tale uden anførsel (4) er det i reglen ikke svært at skelne stemmerne. Der sker ingen blanding, der er mere eller mindre vandtætte skot mellem forfatter- og personstemme.

I 'dækning' (3) derimod er polyfonien særlig kompliceret: dækning er ikke altid klart afgrænset fra den øvrige tekst; forfatter- og personstemmer er ikke altid klart adskilte, modsat de tre andre former hvor anførsel og/eller pronomen giver klarere kriterier for skelnen mellem stemmerne. Den ret sene brug af 'dækning' i litteraturen er bemærkelsesværdig. Især i litteraturer med et stærk klassicistisk præg som fransk eller italiensk (efter Dante) bruges den sent og sparsomt. Det *kan* skyldes at forfatterne viger tilbage for at tage folkelige eller lavere ord i pennen uden markering; anderledes sagt kan det skyldes en insisteren på stiladskillelse, langt mere end dansk (i moderne tid er det oplagt). Kravet om ikke at tage mindreværdige personers ord i munden går forøvrigt helt tilbage til Platon (jf. Olsen 1996):

(<sup>1</sup>) Jeg finder ... at den ordentlige Mand, naar han under sin Fortælling kommer til en Udtalelse eller en Handling af en brav Mand, nok ville være villig til at gengive den, som om han selv var den Person, og ikke genere sig for en saadan Efterligning, navnlig hvis han efterligner den brave Mand, som handler betænksomt og uden Vaklen, men i færre Tilfælde og i mindre Grad, hvis han

---

<sup>1</sup> Flere af vore artikler og arbejdspapirer kan findes på: [www.hum.au.dk/romansk/polyfoni](http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni).

efterligner en, der er bragt ud af Ligevægt enten af Sygdom eller af Forelskelse eller ogsaa af Beruselse, eller hvad der nu ellers kan være hændt ham; men naar han kommer ud for en, der ikke staar Maal med ham selv, saa vil han ikke være villig til for Alvor at forme sig i en ringere Persons Lignelse (*Staten* III, 396c-d).

Man bør altså ikke efterligne den ringere, "det skulle da være for Spøg". Stort set udelukket fra efterligning bliver følgende: kvinder, slavinder og slaver, slette og feje, håndværkere, vrinskende heste og brølende tyre, det brusende hav og tordenskrald (*Staten*, III, 396a-b).

Beskæftiger en ordentlig person sig derfor med disse ting vil den ligefremme fortælling (diegesis) være fremherskende :

(<sup>2</sup>) Altså vil han (den gode mand) betjene sig af en Fremstillingsform af den Slags som vi for lidt siden beskrev, da vi talte om Homers Digte, og hans Udtryksmaade vil være en Blanding af begge Dele, Efterligning og ligefrem Fortælling, men den Del, der bestaar i Efterligning, vil kun være ringe i Forhold til Fortællingens Længde (ib. 396).

### *Oprindelse: folkelig eller litterær?*

Fænomenet dæknings oprindelse har længe delt forskerne. For de første franskmænd der udforskede det var fænomenet litterært (Bally, 1912, p. 604 og Lips). For de germanske forskere var det snarere folkeligt (som allerede i 1785 danskeren Jacob Baden indirekte forudsætter det ved det eksempel han anfører), og hvad Eugen Lerch (1928), Albert Thibaudet, en fransk undtagelse (1935) og især Leo Spitzer (1928) overbevisende argumenterer for. Det samme synspunkt findes meget velunderbygget udviklet hos Brøndum-Nielsen.

Ang. dateringen har de forskere der går ind for den folkelige oprindelse jo egentlig intet større problem. Dækning kan principielt have eksisteret næsten så længe som der er sprog, den fortaber sig i fortidens mørke. Da man ikke har optegnet talesprog fra fortiden, og litteraturen heller ikke før tidligst i det 18. århundrede har interesseret sig for talesprogsgengivelse (og det i reglen kun sporadisk og styret af andre, æstetiske, formål), så er materialet ret spinkelt. Dog findes der interessante vidnesbyrd om 'dækning' i mere personlige tekster der ikke umiddelbart er skrevet med udgivelse for øje, som fx. Leonora Christines *Jammersminde*, som Brøndum-Nielsen da også helt berettiget fremdrager.

De franske forskere anerkender vel litterære eksempler på 'dækning' helt tilbage til Middelalderen (nogle fra *Rolandskvadet*, dvs. fra omkring 1100), men de har gerne villet lægge et afgørende skel med Flaubert, især hans *Madame Bovary* (1857). Teknikken breder sig, især hos den franske naturalist Émile Zola der i de senere bind af sine *Rougon-Macquart* (ikke i de første bind!) og videre frem bruger og misbruger dækning. Dækningens veje fra Frankrig til Italien synes klare; den findes hos Giovanni Verga, i det mindste fra og med hans *Mastro-don Gesualdo* (1888-89) og i De Robertos *I Viceré* udgivet i 1894. Måske også den russiske litteraturs brug af fænomenet kunne forklares ved fransk indflydelse. Dostojevskij bruger fx fænomenet meget bevidst i 2. del af *Idioten*, men

ikke i første del (Vološinov 1970 og Olsen 1999b).<sup>2</sup> Måske også Thomas Manns brug af dækning i *Buddenbroks* kan skyldes fransk indflydelse (eller skandinavisk? Her må jeg tilstå min uvidenhed.).

Men det er at forglemme andre litteraturer, fx. den danske og den engelske. Jane Austen har allerede i 1816, i romanen *Emma*, brugt dækning på en meget original måde, og hos H. C. Andersen findes fænomenet fuldt udviklet allerede midt i 1830'erne. J. P. Jacobsen har efter alt at dømme lært mere af Andersen end af Flaubert og Zola (der optræder forholdsvis sent i hans korrespondance). Det mener også Brandes, der skriver til Werner Söderhjelm:

(<sup>3</sup>) Kilden til Jacobsens Stil er H.C. Andersen, en lille Smule Bjørnstjerne Bjørnson, lidt Gustave Flaubert. Men originaliteten er stor (20.1.1913; VII, p. 298).

### *Ledeperson og protodækning*

Der er derfor grund til at se lidt nærmere på fænomenet dækning og at forsøge at nydefinere Flauberts originalitet (og Zolas manglende sans for Flauberts nuancerede brug af dækning!). Man kan bibeholde den folkelige oprindelse og alligevel se brugen af 'dækning' som en nyskabelse.

Lad os begynde med at se på indgangen til en traditionel roman i 3. person. Vi følger oftest en, eventuelt et par personer, og for at betegne den slags personer har Hanne Marie Svendsen udmøntet det fortræffelige udtryk 'ledeperson', altså en person som vi følger og oplever med, ofte identificerer os med osv. Vi behøver dog ikke altid at se, at opleve med denne person, eller kun at se med *ham*. Personen kan blive beskrevet, analyseret osv, altså betragtet med andre øjne.

Men lad os nu tage et tilsyneladende enkelt, konstrueret, eksempel, der kunne være begyndelsen på en roman:

(<sup>4</sup>) Hans trådte ud på gaden. Det var meget koldt.

Læseren oplever, men det gør personen vel også. Hans er kandidat til pladsen som ledeperson. Fortsætter vi nu med:

(<sup>5</sup>) Marie så ham trække kraven op om ørerne.

så oplever læseren stadig, men nu er det Marie der er blevet den oplevende: hun ser Hans trække kraven op, hun er blevet ledepersonen. Eller med et litterært eksempel, begyndelsen

---

<sup>2</sup> Som et kuriosum kan det nævnes at det lader til Dostojevskij har været en stor beundrer af Flaubert, men belæggene er få. I en note fra 1873 skriver Dostojevskij at *Madame Bovary* brændte sidste år på komfuret. Den står også på en liste fra 1874-75, som han satte sig for at læse – eller vel rettere genlæse – på et bibliotek (XXVII, p. 111). Iflg. hans kone (*Dnevnik*, citeret IX p. 459) læste Dostojevskij på Turgenevs varme anbefaling *Madame Bovary* i 1867. Og i 1880 skulle Dostojevskij iflg. B. Mikulič have udtalt sig meget rosende om den (IX, p. 459). I slutningen af *Idioten* finder Myškin bogen som Nastasja har været ved at læse og stikker den i lommen [VIII,499].

af Herman Bangs *Tine* (og lad os se bort fra titlen, der jo allerede antyder Tines rolle):

(<sup>6</sup>) Tine blev ved at løbe grædende frem med Vognen, mens Fru Berg raabte de sidste Ord højt ud i Mørket og Blæsten.

- Saa reder I nok - i det blaa Kammer - iaften ... endnu iaften.

- Ja - ja, svarte Tine og kunde ikke tale for Taarer.

- Og hils - og hils! raabte Fru Berg gennem Graaden, Vinden tog hendes Ord. Endnu en sidste Gang løb Tine til og greb efter hendes fremstrakte Haand, men hun fik den ikke mer. Saa stansede hun; og, som en stor Skygge, gled Vognen hastig hen i Mørket. Nu hørtes den ikke mer.\*

Tine gik hjem gennem Alléen og Gaarden, hvor Jagthundene sagte klynkede. Hun aabnede Døren til Gangen:\*\* der var *saa* tomt med de øde Knager og Herlufs Legetøjskrog, hvor der nu var rømmet ud. Hun gik ind i Køkkenet, hvor Tællelyset brændte med en osende Tane mellem Resterne fra Tébordet (1889, citeret efter Det kongelige Biblioteks elektroniske tekst).

Her ser læseren og Tine i fællesskab. Tine oplever i det mindste fra (\*\*). Men man kunne efter (\*) have fortsat, fx. med: "Hvad skulle nu det betyde? tænkte Marie". Så ville denne Marie have været ledeperson – fortællingen ville have taget en anden retning, og det ville ikke mere være den roman vi kender. Det fremhævede *saa* antyder Tines subjektivitet, men den kunne stadig teoretisk være forfatterens (der i så fald føler med Tine). I det hele taget skal man være forsigtig med overfortolkning, altså også med entydigt at ville bestemme et synspunkt, hvis det er meningen at det skal forblive ubestemt.

Her vil man vige tilbage for at tale om afgjort tankedækning. Der er intet klart tegn på at personen adskiller sig fra forfatteren. Den slags tilfælde har vi kaldt 'proto-dækning' og Rabatel har talt om et 'kim til dækning' ('DIL embryonnaire').

Lad os nu gå et skridt videre fra proto-dækning til dækning. Fænomenet er i reglen forholdsvis let at afgrænse når det drejer sig om taledækning, lidt mindre når det drejer sig om tanke. Jeg giver først de vanlige definitioner.

### Definitioner

Lad os først se på den vist nok første beskrivelse af dækning, nemlig Jacob Badens fra 1785:

(<sup>7</sup>) Hvad A. har sagt, fortæller B. saaledes: «Han (nemlig A.) kiendte nok disse skiødesløse Folk; men dersom de ikke passede paa deres Sager, vilde det gaae dem ilde». Med Ordene har A. saaledes udført: «Jeg kiender nok disse skiødesløse Folk; men dersom de ikke passe paa deres Sager, vil det gaae dem ilde». Dette kan kaldes en historisk Conjunctivus i Dansken, som beretter en andens Ord, uden at indføre dem selv med deres uforandrede Former, men gemeenlig omvender Præsens af den andens Tale til Imperfectum, Perfectum til Plusquamperfectum, den første Person til den tredie, og den anden undertiden til den første (p. 210, citeret af Brøndum-Nielsen, p. 17).

Vi noterer os at dækning her bruges i talesproget, og man kunne, lidt provokatorisk! nøjes med Badens definition. Men lad os kort gennemløbe vigtige træk. Der er allerførst grund til at skelne mellem beretning på den ene side og på den anden replikgengivelse, hvad enten denne er talesproglig eller litterær. Der opstår nemlig forskelle, når vi betragter de transpositioner der kendetegner dækning.

I talesproget transponeres *tider* til fortid (som Baden siger det), i skriftsproget

transponeres der til beretningstiden. En roman i præsens vil altså have dækning i præsens (dvs. der transformeres ikke), og dækning kan angives ved andre midler end tidstransposition.

Ang. transposition af *personlige pronominer* transformeres 1. person i reglen til den 3., men denne regel er ikke tilstrækkelig til at beskrive talesproget – eller for så vidt romaner skrevet i 1. person. Hvis den talende (skrivende) eller den tiltalte (tilskrevne, der findes jo indlagte læsere i visse romaner) også omtales, kan man få følgende former: Marie siger fx til mig i et selskab: «Du kan fransk, og Ole kan engelsk». Så refererer jeg dette til Ole i dækning; det giver fx: “Marie talte som sædvanlig om sprogkompetencer; jeg kunne fransk, og du kunne engelsk”. Dette har dog mindre betydning for det følgende.

Også transpositionen af deiktiske udtryk ud over de personlige pronominer (her, nu, i dag, i morgen osv.) behandles forskelligt i tale (og replik) eller i beretning (Vuillaume 1990, p. 49 s.). Jeg modtager fx. lørdag den 22. september Karl i mit kontor og beretter samme dag til Eva, stadig siddende i mit kontor:

(<sup>8</sup>) Karl var her for 10 minutter siden. Han ville komme her igen i morgen.

Fortæller jeg det samme, samme sted, næste dag søndag den 23. september, bliver det:

(<sup>9</sup>) Karl var her igår. Han ville komme her igen i dag.

Og kommer Eva mandag den 24. september, stadig på mit kontor, bliver det:

(<sup>10</sup>) Karl var her i forgårs. Han ville komme igen igår (men han kom ikke).

I fiktive 3.persons beretningers dækning derimod findes der intet udsigelsestidspunkt uden for dækningen. Den ‘episke præteritum’ er en her-og-nu-tid i forhold til fiktionstiden, og en eventuel præcis kalenderreference glemmes. Så langt kan man følge Käte Hamburger. Her et citat fra H. C. Andersen:

(<sup>11</sup>) Saa lagde Ida Blomsterne i Dukkesengen, trak det lille Teppe heelt op om dem og sagde, nu skulde de ligge smukt stille, saa vilde hun koge Theevand til dem, at de kunde blive raske og komme op imorgen, og hun trak Gardinerne tæt om den lille Seng, for at Solen ikke skulde skinne dem i Øinene (I,45-46) [...].

Da hun næste Morgen kom op, gik hun gesvindt hen til det lille Bord, for at see om Blomsterne vare der endnu, hun trak Gardinet til Side fra den lille Seng, ja, der laae de allesammen, men de vare ganske visne, meget meer end igaar. Sophie laae i Skuffen, hvor hun havde lagt hende, hun saae meget søvnig ud (I,51).

I citatet anføres først Idas tale til dukkerne, glidende fra indirekte tale til dækning der begge principielt kunne være givet i direkte tale. Tanke-dækningen i anden del af citatet følger Idas perception, som ikke undrer mere, når man én gang har fattet at hun opfatter blomsterne som syge børn.

Blandt de opregnede træk er der altså endnu kun tidsdeiksis der klart markerer dækning som dækning. Pronomentranspositionen er ikke altid udslagsgivende; der kan herske tvivl om, hvorvidt der foreligger dækningstransposition, som i følgende konstruerede eksempel:

(<sup>12</sup>) Eva sad i toget. Hun skulle til Viborg.

Der kan svare til:

(12a) Eva sidder i toget: "Jeg skal til Viborg"(fri direkte tante).

(Kolon og anførselstegn kunne udelades) eller:

(12b) Eva sidder i toget; hun skal til Viborg.

meddelt af forfatteren.

### *Afgrænsning og markering*

Selv om dækning kan flyde sammen med forfatterberetning, findes der dog ofte markører der åbner og lukker dækning. Herom indgående hos Vuillaume (2000); i kort resumé:

*Begyndende dækning* kan antydes med udtryk for tanke (eller tale, men talen beskæftiger jeg mig ikke med her). Dertil ville jeg føje udtryk for sansning, eller blot oplæg til sansning som i følgende citat. Et udtryk som det understregede antyder at det er Niels der ser, sammen med forfatteren:

(<sup>13</sup>) Da han var bleven færdig med Skilderierne, de to Hunde paa Kommoden og Konkylierne paa Syæskelaaget, og han *traadte hen* til det aabne Vindue, hørte han Gerdas Stemme lige ved sig, og der stod ogsaa alle fire Frøkner Skinnerup ganske kort fra Huset ude paa Kancelliraadens Blegeplads (*Niels Lyhne*, kap. 13 ; fremhævelsen er min).

Men oplæg til sansning danner kun antydet dækning, 'proto-dækning'. Sansningen kan stadig tilskrives både forfatteren og personen der oplever (Hanne Marie Svendsens 'ledeperson'). I følgende variation kan sanseverbet "fryse" tolkes på to måder:

(<sup>14</sup>) Hans trådte ud på gaden. Det var meget koldt. Han frøs.

"Han frøs" kan være sagt enten af forfatteren, eller det er en transposition af et ureflekteret "jeg fryser".

*Afsluttet dækning* vil jo for det meste fremgå af sammenhængen. Hvor grænsen går kan det undertiden være vanskeligt at sige. De fleste af de slutmarkører som Vuillaume nævner gælder taledækning (overgang til direkte tale, sammenfatning af det sagte i et udtryk mm.). Da fænomenet ikke stiller vor gruppe særlige problemer, nøjes jeg med at vise det ved et citat:

(<sup>15</sup>) Drengene førte ham ind i en meget elegant Stue; en tyk leende Frue tog imod dem, men hun var slet ikke fornøiet med, at den simple Markfugl, som hun kaldte Lærken, kom med ind, dog for i Dag vilde hun lade det gaae, og de maatte sætte den i det tomme Buur, som stod ved Vinduet: "det kan maaskee fornøie Poppedreng!" tilføiede hun og loe hen til en stor grøn Papegøie, der gyngede fornemt i sin Ring i det prægtige Messingbuur.

H. C. Andersen: Eventyr 21: Lykkens Kalosker. (Ældste form, 1838).

Et specielt fænomen findes på fransk. Dette og andre romanske sprog kan eventuelt angive afslutningen ved skift fra den ene fortid, *imparfait*, til den anden, *passé simple*, lige

som det omvendte skift åbner mulighed for begyndende dækning. De franske analyser, især ud fra Benvenistes skelnen, der er blevet videreført og udbygget af Banfield, samt stiltiende overtaget af flere forskere, rejser dog en del problemer. Banfield (p. 201) citerer en passage fra begyndelsen af Flauberts *Hérodias* (side 2 af teksten):

(<sup>16</sup>) Un matin, avant le jour, le tétarque Hérode-Antipas vint s'y accouder et *regarda* (fremhævet af Banfield).

Les montagnes, immédiatement sous lui, commençaient à découvrir leur crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre. Un brouillard flottait, il se déchira et les contours de la mer Morte apparurent. L'aube, qui se levait derrière Machærous, épandait une rougeur.

I begyndelsen stiller Herodes sig hen, så han kan se ud over landskabet. Men kan man med rimelighed hævde at tågen der svæver over kløfterne ses af Herodes, men at forfatteren skildrer at den brydes, så Det døde Havs omkreds kommer til syne, hvorefter Herodes så igen oplever det røde skær som morgengryet udbreder? En sådan læsning forekommer mig absurd. Kort sagt, jeg mener at den franske aorist (passé simple) er forenelig med subjektivitet. Skiftene mellem *passé simple* (aorist) og *imparfait* følger her de almindelige regler (handlingsskelet over for nærmere beskrivelse). Dette problem er specielt fransk, og det har mere lingvistisk end litterær interesse, men det rejser et par teoretiske problemer som med fordel kan behandles ved et samarbejde mellem lingvister og litterater. Muligvis mere herom senere (Olsen 2002).

Men tilbage til de markeringer af dækningen der også gælder for andre sprog. De kan være mere eller mindre stærke. Det er kendt at deiktiske udtryk (idag, igår, i morgen) kan markere tankedækning (jf. ovenfor). Stærk markering kan også være udråb og spørgsmål (man kan elektronisk søge på udråbstegn og få morsomme resultater frem. Flaubert bruger således mange udråbstegn, både i tankedækning, altså som udtryk for en persons oplevelse, og som udtryk for forfatterens holdninger, således især i *Bouvard et Pécuchet*, vel for at fremhæve tilværelsens almindelige tåbelighed (Nølke og Olsen 2000a, og 2000c, p. 146-47)).

Udråbet kan altså tilskrives såvel forfatteren som en person. Imellem disse to former har Vološinov foreslået en kategori hvor forfatter- og personstemme falder sammen: 'den direkte retoriske tale', ('ritoričeskaja prjamaja reč', p. 135/p. 190). Hans eksempel minder mig om min barndoms læsning:

(<sup>17</sup>) Men hvem kommer listende i måneskinnets dybe stilhed? Russeren vågnede. Foran ham står den unge tjerkessiske pige, hilsende venligt men stumt. Han betragter tavs pigen og tænker: Det er en bedragerisk drøm, mine trætte sansers blændværk (Pusjkin: *Den kaukasiske fange*, egen oversættelse).<sup>3</sup>

Fænomenet findes naturligvis også i dansk litteratur. Jeg har valgt følgende citat fra Ewald,

---

<sup>3</sup> No kto v sijanii luny, sredi glubokoj tišiny, idet, ukradkoju stupaja? Očnylsja russkij. Pered nim, s privetom nežnym i nemym, stoit čerkešenka mladaja. Na devy smotrit on i myslit: èto lživyj son, ustalyx čuvst igra pustaja (*Kavkazskij plennik*).



der også ligger på grænsen mellem forfatterretorik (teksten er fuld af retoriske figurer) og tankedækning:

(<sup>18</sup>) Vi vil sige saa meget, at naar Herr Misocosmus undertiden i heele Timer paa sin Hjernes og sin Lunges Bekostning havde a priori og posteriori beviist, at alle Menniskets Begreb, Sætninger, Bestemmelser, Domme, Slutninger ikke var en Pibe Tobak værd; saa faldt det ham undertiden ind, at han var et Menneske - Naar han paastod at alle Mennisker dømte urigtig, *var det* ikke da en himmelraabende Egenkjærlighed, at undtage sig selv? Og kunde han feyle, saavel som alle andre, *hvorfor ikke da* just i den Grund-Sætning, hvorpaa hans heele System beroede, den om Forstandens Fordærvelse, og det deraf flydende onde. Denne Indvending skal engang have forbittret ham saa meget, at han i Overiilelse raabte: Alle Mennisker er Narre; og de ere Narre med, som troe at de ere Narre. (*Herr Panthakaks Historie* (1771, p. 2).

Og nok kan disse retoriske spørgsmål ofte delvis tilskrives forfatteren, men man må ikke glemme at den indre monolog i almindelighed let kan afledes af en indre diskussion (således allerede i *Iliaden*, fx da Hektor overvejer med sig selv om han skal flygte for Akilles eller kæmpe). (Scholes & Kellog, p. 178 ss.)

Den angiveligt udifferentierede tankestrøm tildrager sig først relativt sent opmærksomheden. Retoriske spørgsmål indgår derfor med lethed i tankedækning, og præger stærkt denne, fx. i *Madame Bovary*, men også mange andre tekster.

Tankedækningen kan flette sig sammen med den psykologiske analyse eller, med Cohns begreb, 'psychonarration', som i følgende citat fra Jacobsens *Marie Grubbe*:

(<sup>19</sup>) En Nat drømte hun at hun saa ham ride gennem den tættopfyldte Gade ligesom hin første Aften, men der lød ingen Jubel og alle Ansigter saae koldt og ligegyldigt paa ham, hun selv blev bange i Tavsheden og turde ikke smile til ham, men glemte sig bag Hoben; da saae han sig om med et spørgende, underlig vemodigt Blik, og det fæstede sig paa hende, det Blik, og hun trængte sig frem gennem Folkestimlem, kastede sig ned lige for hans Hest og den satte sine kolde Jernsko paa hendes Nakke ...

Hun vaagnede, satte sig op i Sengen og saae sig forbavset om i det kolde maanelyse Kammer: ak, det var kun en Drøm! og hun sukkede, hun vilde dog saa gjerne vise ham, hvor højt hun elskede ham. - Ja saadan var det, hun havde ikke vidst det før, hun elskede ham. *Det blev hende som hun laa i Ild, ved den Tanke*, det flimrede for hendes Øjne og alle Hjertets Pulse banked, banked, banked. Hun elskede ham; hvor det var forunderligt at sige, hun elskede ham! saa herligt var det, saa stolt, saa mægtigt virkeligt, men dog saa uvirkeligt. Herregud, hvad kunde det hjælpe, hun elskede ... og hun fik Taarer i Øjnene af Medlidenhed med sig selv - men alligevel! *og hun glemte sig lunt og blødt under Dynen igjen, det var dog dejligt at ligge og tænke paa ham saadan og paa sin Kjærlighed, sin store, store Kjærlighed.*

I tale-dækning vil det næsten altid være muligt at afgrænse de talte ord fra resten af beretningen. I Jacobsen-citatet skal man se nærmere efter for at finde overgangene, og disse har vel egentlig kun interesse for en mere teknisk analyse af fortællinger. Vi får først Maries drøm. Så beretning (2. afsnit) hvori hun er ledeperson, og selvfølgelig har ureflekteret bevidsthed om at hun sætter sig op i sengen osv. Derefter fuld dækning, bevidst tanke, markeret af udråbstegn, en kort psykologisk analyse (psycho-narration), tilbage til dækning, derefter overgang til beretning/proto-dækning (*og hun glemte sig*) og tilbage til fuld dækning: (*Det var dog dejligt*).

Det er egentlig ikke særlig vigtigt om læseren skulle analysere en smule anderledes. Det vigtige her er at overgangene ikke mærkes under læsningen, at niveauerne: forfatterbeskrivelse, ureflekteret og reflekteret bevidsthed glider over i hinanden.

### *Farvning*

Jeg har her endnu set bort fra et meget vigtigt fænomen der også kan kendetegne en forfatters stil. Denne kan nemlig benytte sammen med pseudo-objektiv beretning, således benævnt af Brøndum-Nielsen (p. 29); selv vil jeg foretrække udtrykket 'farvning' (nemlig at beretterens stil farves af personens; sammesteds bruger Brøndum-Nielsen udtrykket 'farvet')<sup>4</sup>. Denne teknik består i at forfatterens stil præges af det sprog som en person formodes at tale:

(<sup>20</sup>) Le beau-père mourut et laissa peu de chose; il en fut indigné, se lança *dans la fabrique*, y perdit quelque argent, puis se retira dans la campagne, où il voulut *faire valoir*. (*Madame Bovary*, I,1).

Så døde svigerfaderen og efterlod kun ganske lidt. Han blev rasende herover, kastede sig over forskellige fabrikationer, tabte en hel del penge og trak sig endelig tilbage på landet hvor han håbede på at kunne gøre sine talenter gældende (kap. 1).

Oversættelsen er ikke alt for dækkende, men der er måske andre grunde til at den ikke overfører originalens kursivering. Denne kursiveringspraksis, som man finder hos Stendhal, Balzac og Flaubert, (men mindre hos Maupassant og Zola, bortset fra fremhævelse af titler o. lign.), synes at være mindre udbredt i dansk litteratur (Andersen, Jacobsen, Bang). Brugen på fransk *kan* skyldes den allerede omtalte meget stærke stilbevidsthed der har præget mange antikke tekster, den franske klassik og den italienske tradition. Hos en Shakespeare derimod findes fænomenet, også i højere personers mund, således i *Henry IV*, part 1, I,3, som Georg Brandes så levende har analyseret.

Farvning kan gå fra et enkelt ord til hele tekstafsnit, der så ofte netop derved markeres som dækning, som i følgende passage, hvor Justitsrådets tanker gengives med hans egne udtryk:

(<sup>21</sup>) Justitsraaden var en Ven af Naturen, Naturen var ganske særdeles, Naturen var en af Tilværelsens skønneste Zirater. Justitsraaden protegerede Naturen, han forsvarede den mod det Kunstige; Haver var ikke Andet end fordærvet Natur, men Haver med Stiil i det var vanvittig Natur; der var ingen Stiil i Naturen, Vorherre havde viseligen gjort Naturen naturlig, ikke Andet end naturlig. Naturen var det Ubundne, det Ufordærvede; men ved Syndefaldet var Civilisationen kommen over Menneskene; nu var Civilisationen bleven til en Fornødenhed, men det var bedre, om den ikke havde været det; Naturtilstanden var noget ganske Andet, ganske noget Andet. Justitsraaden skulde ikke have Noget imod at ernære sig af at gaa omkring i Lammeskindspelts og skyde Harer og Snepper og Brokfugle og Rypper og Dyrekøller og Vildsviin. Nei, Naturtilstanden var nu engang en Perle, formelig en Perle (Jacobsen: III, p. 24-25/509-10).

---

<sup>4</sup> Jf. 'Sprachmischung', 'Sprachmengung' (Spitzer, 1961 pp. 84-124) og 'stylistic contagion' (Cohn, p. 33.).

Denne farvning kan også bestå af slang og vulgære udtryk. Mest vanvittigt måske hos Zola der lader en af sine hovedpersoner dø på slang:

(<sup>22</sup>) Que d'embêtements ! A quoi bon se mettre dans tous ses états et se turlupiner la cervelle ? Si elle avait pu pioncer au moins ! Mais sa pétaudière de cambuse lui trottait par la tête. (*L'Assommoir*, kap. xii ; 1970, p. 562).

Modsat af hvad Banfield (og måske Vološinov) synes at mene kan farvning også findes i indirekte tale- eller tankegengivelse. Et par citater:

(<sup>23</sup>) Mais, à tout cela, M. Bovary, peu soucieux des lettres, disait que ce *n'était pas la peine!* *Madame Bovary* I,1.

(<sup>24</sup>) Cela parut drôle, et l'on pensa définitivement qu'elle devait être sa *bonne amie* ib. II,4.

I det hele taget er farvning vel mulig næsten overalt i en tekst. Men det er en kodning der er stærkt udsat (hvis den ikke netop er typografisk markeret). Man har diskuteret om Dostojevskij skriver dårligt. Det resultat vil man komme til, hvis man læser ham monofont; men hvis man derimod fremlytter en farvning i hans stil, så bliver det banale ordforråd et kunstnerisk virkemiddel, som i det eksempel som Vološinov (p. 132 s./p. 186 s.) citerer fra *Skvernyj anekdot*. Her er Thomassens danske gengivelse:

(<sup>25</sup>) En frostklar vinteraften – klokken gik til tolv – sad i et overmåde rigt udstyret og hyggeligt kabinet i en statelig toetages ejendom på Petersborgsiden tre højtansete herrer og talte sammen, alvorligt og veloverlagt om et yderst interessant emne. Alle tre havde de bragt det til excellence. De sad i bløde lænestole om et rundt bord og slubrede nu og da under deres samtalen velbehageligt af deres champagneglas.

(XI, p. 247; russisk : V, p. 5s.).

### *Opsamlende.*

Jeg vil nu forsøgsvis opstille nogle typer af dækning ud fra tre modsætningspar:

Dækning kan for det første snart lægge vægten på sprogets *indhold*, snart på dets *udtryk*. Dette modsætningspar har jeg hentet hos Vološinov og Banfield, men anvendt lidt anderledes. Hos de to nævnte bruges det til at skelne mellem indirekte tale og dækning. Med en vis ret, omend deres skelnen gøres langt skarpere end der er belæg for i teksterne (men det er et andet problem, som jeg vil lade ligge her; jeg har dog allerede påpeget at farvning sagtens kan forekomme i indirekte tankeanførsel; farvning kan jo optræde stort set overalt). Imidlertid kan parret også bruges til at skelne inden for dækning. Udtrykket kan betones ved udråb, retoriske spørgsmål eller et vokabular der klart adskiller sig fra forfatterens. Betoning af indholdet sker hvis forfatteren bruger værkets standardordforråd. Findes der hverken udråb, retoriske spørgsmål eller tidsdeiktiske udtryk, nærmer stilen sig proto-dækning.

Der kan for det andet være tale om *enighed* (konkordans) eller *uenighed* (diskordans) mellem forfatterstemmen og personstemmen. Dette modsætningspar har jeg hentet hos Dorrit Cohn, men har simplificeret det.

Den første term i modsætningsparrene (indhold og enighed) er en default-værdi, eller den umarkerede term, den anden er den markerede.

Begge modsætningspar er polære, dvs. at der kan lægges mere eller mindre vægt på *udtryk* eller på *uenighed*. Modsætningen kan gå fra den fine antydning til den grove, skarpt optrukne kontrast.

Det første modsætningspar vil altid være aktualiseret *lokalt*: vi kan straks, eller slet ikke se om udtrykket er markeret. Det sidste modsætningspar vil oftest være aktualiseret *lokalt*, så vi straks kan se hvilke værdier forfatteren står inde for og hvilke han forkaster. Men dette er ikke altid tilfældet. Undertiden må der en *global* betragtning til: først når man inddrager hele værket kan en tilsyneladende lokal enighed mellem forfatter- og personstemme senere afsløres som uenighed.

I den følgende passage fra Jane Austens *Emma* er dækningen næsten umærkelig. Det er den kvindelige hovedperson, Emma, der fortolker Frank Churchills adfærd:

(<sup>26</sup>) He (Frank Churchill) was silent. She *believed* he was looking at her ; probably reflecting on what she had said, and trying to understand the manner. She heard him sigh. It was natural for him to feel that he had cause to sigh. He could not believe her to be encouraging him. A few awkward moments passed, and he sat down again ; and in a more determined manner said, “ It was something to feel that all the rest of my time might be given to Hartfield. My regard for Hartfield is most warm“ —

He stopt again, rose again, and seemed quite embarrassed —  
He was more in love with *her* than Emma had supposed ; and who can say how it might have ended, if his father had not made his appearance ? Mr. Woodhouse (faderen) soon followed ; and the necessity of exertion made him composed (kap. 30).

Det antyder *believed* og det viser, strengt taget, den kataforiske brug af *her*. Hvis forfatteren talte alene skulle det hedde: “He was more in love with *Emma*, than *she* had supposed”. Pronominet *her* henviser fremad i teksten, hvad der (stort set) kun kan ske i dækning (Banfield pp. 82 ff.).<sup>5</sup>

Emma tager fejl! Frank er aldeles ikke forelsket i hende. Der ligger de nævnte koder i teksten som viser at læseren ikke skal godtage Emmas tolkning, at det ikke er forfatteren der taler; men de er svage, og man læser let henover dem. I vore dage er det lidt af en overraskelse, når det går op for én at Emma tager fejl (hendes fejltolkning af sine omgivelser er forøvrigt et hovedtema i romanen). *Emma* kan læses som en slags psykologisk kriminalroman med falsk spor, men hvor man, efter endt læsning, ser at de rigtige spor også var udlagt (jf. Hough).

---

<sup>5</sup> Jf. dog den kendte franske konstruktion: “Quand *elle*<sub>i</sub> comprit que son amie était arrivée, Marie<sub>i</sub> fut très contente”. Desuden en ret hyppig brug af personlige pronominer, når en fortælling begynder *in medias res*, således ofte hos Maupassant:

Ils se promenaient, les deux vieux amis [...] L'un était Sénateur, et l'autre de l'Académie Française. (*Un Fils*).

Elle était morte sans agonie [...] A genoux, près du lit, son fils [...] *La Veillée*  
Il portait bien son nom, l'abbé Marignan. *Clair de Lune*.

Vi kan her tale om en erkendelsesmæssig diskrepans. I *Emmas* tilfælde rettes den ind tilsidst. Emma kommer til besindelse.

Hermed er vi inde på fænomenet ironi, der som bekendt kan strække sig fra den direkte udlevering til det fine forbehold over for en position der skildres med en vis sympati.

Men diskrepansen kan også gå på værdierne, som hos J. P. Jacobsen i følgende citat fra *Marie Grubbe*:

(<sup>27</sup>) Løftet og beruset af al denne Hæder, som ganske forandrede hans Opfattelse af hans egen Betydning, saa Ulrik Frederik snart, at han havde handlet utilgivelig letsindigt i at gjøre en menig Adelsmands Datter til sin Gemalinde, [...] (kap. 10; I, p. 146).

Intet antyder at Jacobsen skulle skrive ud fra en stormandsideologi (hos en Pierre Corneille derimod kan man udskifte den elskede, hvis hans eller hendes sociale position ændrer sig). De anførende verber som *se* (eller synonymet *forstå*, som findes i andre tekster) inddrages så at sige i dækningen.<sup>6</sup> Diskrepansen er her værdimæssig eller axiologisk. Forfatteren fremstiller personens værdier, uden at dele dem.

Diskrepansen kan også blive metafysisk, komme til at angå tolkningen af selve livet, dets basale værdier, som her moderskabet for en kvinde:

(<sup>28</sup>) Elle voulut connaître son enfant ! Il n'avait pas de cheveux, pas d'ongles, étant venu trop tôt, mais lorsqu'elle vit remuer cette larve, qu'elle la vit ouvrir la bouche, pousser des vagissements, qu'elle toucha cet avorton, fripé, grimaçant, vivant, elle fut inondée d'une joie irrésistible, elle comprit qu'elle était sauvée, garantie contre tout désespoir, qu'elle tenait là de quoi aimer à ne savoir plus faire autre chose.

Dès lors elle n'eut plus qu'une pensée : son enfant. Elle devint subitement une mère fanatique, d'autant plus exaltée qu'elle avait été plus déçue dans son amour, plus trompée dans ses espérances. (Maupassant: *Une Vie* kap. 8 ; p. 129 s.).

Det fremgår med forfærdende tydelighed at moderskabet ikke beskytter imod noget som helst, hvad der forøvrigt er lagt op til i første del af citatet, hvor forfatter og person sammen er bange for de små børns smil. Modsat af hvad citatet lægger op til, reagerer moderen med begejstring.

Eller læseren kan komme i tvivl som i *Niels Lyhne*:

(<sup>29</sup>) Hun tvivlede endnu ikke om at han var, hvad hun kaldte for en poetisk Natur, men hun var bleven skræmmet, thi Prosaen havde begyndt en Gang imellem at stikke Hestefoden frem. Desto ivrigere jog hun efter Poesien og efter at bringe den gamle Tilstand tilbage ved at overvælde ham

---

<sup>6</sup> Dette er forøvrigt et større problem for visse franske teoretikere, fordi disse verber ofte står i passé simple, og derfor iflg. Benveniste-tilhængere skulle tillægges forfatteren eller den anonyme beretning og altså stå til troende i det fiktive univers. Denne opfattelse holder nok ikke for nærmere efterprøvelse. Jeg anfører to italienske oversættelser, begge med 'passato remoto' (ca. = passé simple) for *saa*:

“ Sollevato in alto e inebriato da tutti questi onori che cambiavano fundamentalmente, *a suo parere*, l'importanza della sua posizione, Ulrik Frederik *finì presto con l'accorgersi* (1969, p. 142: *si accorse*) che era stata una imperdonabile leggerezza la sua, quando s'era deciso a contrar matrimonio con la figlia di un semplice nobile di provincia (1954, p. 145s.)”.

med endnu større Stemningsrigdom, endnu større Begejstring; men hun fandt saa ringe Gjenklang, at hun næsten syntes sig selv sentimental og affektet. Endnu en Tidlang søgte hun at drage den modstræbende Lyhne med; hun vilde ikke tro paa det, hun anede; men da omsider det Frugtesløse i hendes Anstrengelser begyndte at vække Tvivl hos hende om at hendes Aand og Hjærte virkelig havde saa stor Rigdom inde som hun havde troet, slap hun ham pludseligt, blev kølig, tavs og indesluttet, og søgte Ensomheden for i Ro at sørge over sine tabte Illusioner. // Thi det saae hun nu, at hun var bleven bittert skuffet og at Lyhne egenlig inderst inde ikke var forskjellig fra hendes gamle Omgivelser og at det, der havde bedraget hende, var det ganske Almindelige, at hans Kjærlighed for en stakket Stund havde omgivet ham med en flygtig Glorie af Aand og Højhed, hvad der saa ofte hændte med lavere Naturer (Jacobsen, II, kap. 1; p. 25/36).

Jacobsen deler ikke udtrykkeligt Niels Lyhnes mors skuffelse over livet, den står for hendes regning, men hendes slutfacit ligger ikke langt fra hovedpersonens (og forfatterens) ved romanens slutning. Dækning kan således give en tilværelsestolkning, og det kan undertiden være svært at placere forfatteren i forhold til denne.

Hvis man hverken i udtryk eller i indhold klart kan skelne to stemmer (forfatter- og personstemme) står vi overfor proto-dækning.

Jeg erindrer endelig om at læsninger varierer, afhængigt af de koder der aktualiseres i værket. Visse steder i *Madame Bovary* opdager man (måske undtagen specialisterne) kun farvningen, fordi Flaubert har brugt kursivering. Derfor sker det ret tit at nogle læsere opfatter som forfatterstemme, hvad der for andre er personstemme. Og værdier står vel heller ikke altid fast. Som sagt ville en Corneille have bifaldet Ulrik Frederiks fravalg af Marie Grubbe.

Indsat i et skema bliver resultatet:

	udtryk	indhold
enig	Céline, Sartre	Jacobsen ex. 29;
uenig	Zola ex. 22	Maupassant ex. 28; Jacobsen ex. 21

Kombinationen af udtryk og enighed lader jeg her ligge. Den findes hos Sartre og er helt afgørende for Célines stil. Den må også forekomme i nyere dansk litteratur, men jeg kommer ikke lige på et eksempel.

Er dækningen ikke markeret, vil der for det meste være tale om en ureflekteret bevidsthedsgengivelse. Der findes nemlig et tredje modsætningspar: *Reflekteret-ureflekteret* bevidsthed, beskrevet af Sartre og Russell og benyttet i tekstteorien af Banfield. Dette modsætningspar tangerer William James' tale om "other mind stuff", i modsætning til verbaliseret bevidsthed (citeret af Cohn, p. 11). Med Sartres eksempel, så har man ureflekteret bevidsthed om fx at sidde og læse, og denne ureflekterede bevidsthed bliver reflekteret hvis man, når man bliver spurgt om hvad man laver, svarer: "Jeg sidder og læser" – og så faktisk ikke læser mere, men måske nok sidder!

Jeg vover mig nu ud på gyngende grund: reflekteret bevidsthed markeres i dækning ved fx. udråb og retoriske spørgsmål. Måske også ved at ordforrådet ikke er forfatterens

normalforråd, og altså må tillægges personen, men dette sidste er langt fra altid tilfældet. Zola begynder jo at bruge farvning i udstrakt grad, og denne farvning, kombineret med en ledeperson, kunne måske tangere ureflekteret bevidsthed.

Denne skelnen forklarer måske også hvorfor dækning i 1. persons romaner skrevet i nutid rejser problemer, som jeg ikke skal tage nærmere op her, men som Cohn glimrende har analyseret i sin kontrastive analyse af Dujardin og Joyce. Dog lige en kort antydning: Hvordan kan man (før mobiltelefonens opfindelse) skrive “jeg går ned ad trappen”? Et 1. persons pronomen i nutid gør sætningen til reflekteret bevidsthed, medens et jeg der skriver om sig selv sagtens kan beskrive den ureflekterede bevidsthed hos sit fortidige jeg. Den ureflekterede bevidsthed lader til at være langt lettere at gengive i 3. person.

Den meget frugtbare skelnen mellem ureflekteret og reflekteret bevidsthed som man finder explicit hos Banfield findes implicit hos Cohn i hendes spændende analyser. Dertil kommer vort (Nølle og Olsen) og Rabatels begreb ‘proto-dækning’ og Hanne Marie Svendsens ledeperson.

Nølle & Olsen	Banfield	Banfield
beretning	beretning	narration
proto-dækning	ureflekteret bevidsthed	non reflective SELF
dækning	bevidsthed	reflective SELF

Jeg stiller Banfields kategorier op ved siden af vore (jf. Banfield p. 214). Tredje kolonne adskiller sig ikke fra anden, men understreger at for Banfield er beretning subjektsløs. Hendes begreb og beretning er som sagt overtaget fra Benveniste. For os er der glidende overgange mellem kategorierne (derfor de stiplede linier), for Banfield er der et vandtæt skotter mellem beretning og de to andre kategorier (markeret ved tyk linie), og også skellet mellem ureflekteret og reflekteret bevidsthed synes noget skarpere trukket op end hos os.

Den store forskel er at farvning for os kan findes stort set overalt. Også i den franske aorist – passé simple, som det fremgår af eksempel 20. Her bruger Flaubert passé simple, men farver fremstillingen med udtryk fra Charles Bovarys fars tankesæt, som han selv fremhæver.

Den videre konsekvens bliver at intet i en tekst på forhånd formelt kan anses for at være ren forfatterberetning. Et fænomen som farvning tilhører ikke grammatikken, men ordbogen, og “ordbogen”, et sprogs udtryk, udvikler sig stadig, og vi kan ikke bestemme et ords valører til fuldkommenhed, kun tilnærmelsesvis.

Hermed har jeg opstillet tre modsætningspar som jeg tror det vil lønne sig at gennemarbejde sammen med lingvister. En antydning af hvori det nye der bryder frem med Flaubert består kan jeg måske også give:

*Flaubert*

Hvad nu hvis Flaubert havde ladet de to fremhævede udtryk stå umarkerede? Den moderne læser ville rimeligvis have antaget at de tilhørte forfatterens normalsprog og betegnede økonomiske aktiviteter som han ikke behøvede at forstå nærmere for at følge hovedhandlingen: at faderen forsøger sig med at tjene penge, hvad der, på grund af hans egne fejl, ikke lykkes. Ikke blot er en tekst fuld af lakuner, som Eco har sagt det, men disse lakuner kan tildækkes af manglende kodekendskab.

Originaliteten skyldes næppe en insisteren på udtrykket eller på farvning. Flauberts brug er – så vidt jeg kan se – ikke påfaldende. Hans skelnen mellem ureflektet og reflekteret tankegengivelse er straks mere påfaldende. Han varierer dem mesterligt. Men helt afgørende er for mig i *Madame Bovary* forfatterens dybe uenighed med sin hovedperson. Han fremstiller Emmas bevidsthed, men opponerer stadig imod den. Det er rigtigt at forfatteren hos Flaubert er mindre iøjnefaldende end hos Balzac. Han træder tilbage, undgår længere udredninger osv. Men han er til stadighed nærværende og korrekser sin heltinde.

(<sup>30</sup>) Paris, plus vaste que l'Océan, miroitait *donc* aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant *divisée par parties, classée en tableaux distincts*. Emma n'en apercevait que deux ou trois, qui lui cachaient tous les autres et représentaient à eux seuls l'humanité complète. Le monde des *ambassadeurs* marchait sur des parquets luisants, dans des salons lambrissés de miroirs, autour de tables ovales couvertes d'un tapis de velours à crépines d'or. Il y avait là des robes à queue, de grands mystères, des angoisses dissimulées sous des sourires. Venait ensuite la société des *duchesses* : on y était pâle ; on se levait à quatre heures ; les femmes, pauvres anges ! portaient du point d'Angleterre au bas de leur jupon, et les hommes, capacités méconnues sous des dehors futiles, crevaient leurs chevaux par partie de plaisir, allaient passer à Bade la saison d'été, et, vers la quarantaine enfin, épousaient des héritières. Dans les cabinets des restaurants où l'on soupe après minuit riait, à la clarté des bougies, la foule bigarrée des *gens de lettres et des actrices*. Ils étaient, ceux-là, prodigues comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques. C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui *semblait* une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions. Elle *confondait*, dans son désir, les sensualités du luxe avec *les joies du cœur*, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment. *Ne fallait-il pas* à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière? *Les soupirs au clair de lune*, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes *les fièvres de la chair* et les langueurs de la tendresse ne se séparaient *donc* pas du balcon des grands châteaux qui *sont* pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguilles de la livrée." (*Madame Bovary*, I,ix ; mine fremhævelser).

Efter at forfatteren i begyndelsen af citatet har gjort opmærksom på Emmas meget begrænsede udblik på den store verden, følger så en gengivelse i dækning af det lidt hun har opfattet, med tydelig fokus på indholdet. Man ser den ureflekterede bevidsthed, klicheerne. Vi har haft megen fornøjelse af at analysere på det fremhævede *donc* (altså),



vil der ikke er gengivet i den danske oversættelse. Sluttes det tilbage til *confondait/sammenblandede* eller til det retoriske spørgsmål *Ne fallait-il pas?* Er det Emma der drager slutninger imellem elementer i sin drømmeverden eller er det forfatteren der fremdrager hendes fejlslutninger? Hun sammenblander, altså slutter hun forkert (Nølle & Olsen 2000a). Ikke for ingenting afbildede Lemot Flaubert som kirurg med Emma på dissektionsbordet (*La Parodie*, 5. sept. 1869, reproduceret i *Madame Bovary*, 9. upaginerede side). Det der slog samtiden, det var analysen, ikke en medrivende bevidsthedsgengivelse. For så vidt dannede Flaubert heller ikke skole, ikke engang for sig selv. Den dækning der strækker sig over længere tekstafsnit kommer efter *Madame Bovary*.

## Bibliografi

De fleste franske og danske klassikere citeres efter nedenstående elektroniske udgaver:  
*l'Association des Bibliophiles Universels* (ABU). <http://www.abu.cnam.fr/>

*Det kongelige Bibliotek* <http://www.kb.dk>.

Baden, Jacob (1785) : *Forelæsninger over det danske sprog*.

Bally, C. (1912) : « Le style indirect libre en français moderne » *Germanisch-romanische Monatsschrift* IV, pp. 549-556. et 597-606.

- (1914) : « Figures de Pensée et Formes Linguistiques » *Germanisch-romanische Monatschrift* VI, p. 405-422 og 456-489.

Banfield, Ann (1982) : *Unspeakable Sentences. Narration and representation in the language of fiction*. Routledge & Kegan Paul. Boston/London/Melbourne/Henley.

Bakhtine, Mikhaïl: - *La Poétique de Dostoïevski*. Presentation de Julia Kristeva. Seuil, Paris 1970.

- (N. V. Vološinov) (1970) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Les éditions de Minuit, Paris.

Bakhtin Mikhail: *Problems of Dostoevsky's poetics* / ed. and transl. by Caryl Emerson; introduction by Wayne C. Booth. Manchester University Press 1984; xliii, 333 s.

- *Problemy tvorčestva/poetiki Dostoevskogo*. Kiev 1994

Benveniste, É. (1966) : «Les Relations de temps dans le verbe français». *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris.

Brandes, Georg (1870) : «“Det uendeligt Smaa” og “det uendeligt store” i Poesien». *Kritiker og Portraiter*, København.

- (1942): *Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd*. bd. 7, Gyldendal, København.

Brøndum-Nielsen, Johs. (1953) : *Dækning -oratio tecta i dansk litteratur før 1870*. Festskrift udgivet af Københavns universitet, København.

Cohn, Dorrit Claire (1978) : *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton.

De Roberto (1994) : *I grandi romanzi*, a.c. di Sergio Mampailla. Newton, Roma.

Dostoïevski, F. M. (1972-1990) : *Polnoe sobranie sočunenij v tridcati tomax*. Uzdatel'stvo "nayka". Leningrad. Dansk oversættelse: *Dostojevskijs samlede værker*, oversat af Ejnar Thomassen. Stig Vendelkærs forlag, København 1966.

Flaubert, Gustave (1971) : *Madame Bovary*, éd. Class. Garnier, Paris.

Hamburger, Käte (1977) : *Logik der Dichtung*. München (1957).

Hough, Graham (1970) : « Narration and dialogue in Jane Austen », in : *The Critical Quarterly*, XII, pp. 201-229.

Jacobsen, J. P. (1972) : *Samlede Værker* Rosenkilde og Bagger, København.

- (1994) : *Romanzi e novelle*. Trad. di Giuseppe Gabetti. Sansoni, Firenze.

- (1969) : *Marie Grubbe*. Trad. Amos Nannini. Fratelli Fabbri Editori, Milano.
- Lerch, Eugen (1928) : « Ursprung und Bedeutung der sog. 'Erlebten Rede' ("Rede als Tatsache") », *Germanisch-romanische Monatsschrift* VI, pp. 459-478.
- Lips, Marguerite (1926) : *Le Style indirect libre*, Payot, Paris.
- Nølke, Henning & Olsen, Michel (2000a) : « *Donc pour conclure. Polyphonie et style indirect libre : analyses littéraire et linguistique* », *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*, Stockholm 10-15 août 1999. cd-rom. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- (2000b) : « Noter om lingvistisk og litterær polyfoni og MAIS hos Flaubert », *Les polyphonistes scandinaves/De skandinaviske polyfonister*, no. 1., ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 71-108.
- (2000c) : « POLYPHONIE : théorie et terminologie » . *Les polyphonistes scandinaves/De skandinaviske polyfonister*, no. 2., ed. M. Olsen. Roskilde trykkeri, pp. 45-171.
- (2001) : « *Puisque : marqueur de polyphonie ?* », *Faits de langue*. (à paraître).
- Olsen, Michel (1996) : « Realisme ». *Gensyn med Realismen*. Red. Jørgen Holmgaard. Center for Æstetik og Logik. Medusa, pp. 73-98.
- « Polyphonie et monologue intérieur ». *Tribune 9*, Skriftserie for romansk institutt, universitetet i Bergen, éds. Kjersti Fløttum et Helge Vidar Holm, pp. 49-79.
- (1999) : « Polyfoniens vilkår ». *Detaljen, tekstanalysen og dens grænser* II, éd. Rita Therkelsen & Ebbe Klitgaard. Roskilde universitetsforlag, pp. 53-73.
- (2001) : « *Puisque - syllogisme caché* ». *Revue Romane* 36,1.
- (2002) bl.a. om passé simple og imparfait. *Les polyphonistes scandinaves/De skandinaviske polyfonister*, no. 4 eller 5., ed. M. Olsen. Roskilde.
- Platon (1954): *Staten* X, 605d, i *Platons Skrifter*, ed Carsten Høeg et al.. Reitzels forlag, København 19 bd. 4-5).
- Rabatel, Alain (1998) : *La construction textuelle du point de vue*. Delachaux et Niestlé, Lausanne/Paris.
- (1999) : « *Mais dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel* », *Le Français moderne* n° 1.
- Rosier, Laurence (1999) : *Le Discours rapporté*. Duculot.
- Scholes & Kellog (1966) : *The Nature of Narrative*. Oxford UP.
- Spitzer, Leo (1961[1922]) : « Sprachmengung als Stilmittel und Ausdruck », in : *Stilstudien* II, München, pp. 84-124.
- (1928) : « Zur Entstehung der sog. 'erlebten Rede' ». *Germanisch-romanische Monatsschrift* XVI, pp. 327-332.
- Svendsen, Hanne Marie (1962): *På rejse ind i romanen*. Munksgaard, København.
- Thibaudet, A. 1935 [1922] : *Gustave Flaubert*.
- Verga, Giovanni (1992) : *I grandi romanzi e tutte le novelle*. A cura di Greco Lanza. Newton, Roma.

- Vološinov, B. N. (1970) : *Marxizm i filosofia jazyka*, Leningrad 1930 (1929). Traduzione francese, cfr. Bakhtin (Vološinov).
- Vuillaume, Marcel : (1990) : *Grammaire temporelle des récits*. Paris : Editions de Minuit.
- (2000) : « La signalisation du style indirect libre » *Cahiers Chronos* 5, Rodopi, Amsterdam, pp. 107-130.